

¿POS-POSMODERNIDAD?*

¿Cómo debería definirse la producción artística del periodo actual? La estética de la época neoliberal ha resultado ser difícil de ubicar con exactitud. En arquitectura, los elementos típicamente posmodernos parecen haber llegado a un declive terminal, en tanto que un eclecticismo histórico y las ironías superficiales han sido reemplazados por los redescubrimientos de las formas modernas, aunque vacías de contenido político o teórico, en los edificios emblemáticos de figuras como Norman Foster o Daniel Libeskind. En el ámbito del arte, entretanto, la amoralidad y el egoísmo deliberados de los años ochenta y noventa, sean los de Jeff Koons, Damien Hirst o Tracey Emin, han dado lugar a un tono supuestamente más serio no carente de pretensiones intelectuales y a una revitalización del interés por las vanguardias del siglo xx. ¿Pero representa esta tendencia un corte con la posmodernidad o simplemente marca la llegada de una pseudomodernidad de la galería, que va de la mano con la pseudomodernidad de la arquitectura contemporánea?

La obra del escritor y comisario Nicolas Bourriaud es uno de los intentos más prominentes de definir, defender y evaluar el arte de los últimos años. Bourriaud es más conocido por su libro de 1998 *Relational Aesthetics*, traducido al inglés en el año 2002, en el que analizó la interacción y la participación del público del arte conceptual de finales de la década de los noventa como un paradigma artístico significativo en sí mismo. Los trabajos de Pierre Huyghe, Félix González-Torres, Liam Gillick y otros artistas fueron concebidos para «crear relaciones» con el espectador que supuestamente trascienden la distancia existente entre artista y consumidor. Aquí, «el espectador contribuye con todo su cuerpo» —como sucede con el tobogán instalado en la Tate Modern por Carsten Höller— en un espacio descrito como «social, amable con el usuario [...] festivo, colectivo y participativo». Se trataba de un arte de enclaves, de «microutopías», que reemplazaban cualquier concepción de que el mundo (más allá de la efímera relación reproducida en el espacio de la galería) podía ser transformado.

* Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, Nueva York, Lucas & Sternberg, 2009, 192 pp.

El término «arte relacional» fue rápidamente adoptado en el mundo del arte, hasta el punto de convertirse en un cliché. A pesar de las poco atractivas cualidades del estilo de Bourriaud –una mezcla de prosa farragosa, reflexiones teóricas sentenciosas y pernicioso adulación de artistas favorecidos–, sus conceptos fueron tomados en serio por teóricos y críticos fuera del circuito de las galerías y se produjo un notablemente malhumorado intercambio en torno a ellos en las páginas de *October*. El interés de Bourriaud por obras que producen «relaciones» puede ser contemplado como una versión despolitizada de los intentos situacionistas de cortocircuitar el consumo y el espectáculo; tal como Bourriaud lo describe, el arte relacional «actualiza el situacionismo [*sic*] y lo reconcilia en la medida de lo posible con el mundo del arte». La impresión de fatalismo posmoderno fue reforzada por *Postproduction* (2002), texto en el que Bourriaud rebautizó el arte contemporáneo como «un grupo de actividades vinculado a la industria de servicios y al reciclaje» en el que el artista desempeña una función análoga al «DJ o al programador», un «semionauta» que «inserta su propio trabajo en el de otros». Entre los ejemplos de artistas que reelaboran y se remiten a obras del (frecuentemente reciente) pasado, cita el *remake* de Pierre Huyghe *Rear Window* ubicado en una *banlieu* o el tributo a Hitchcock de Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*. Las comparaciones entre esta clase de cita y el *sampling* del *hip-hop*, del *techno* o del *jungle* no resultan convincentes: no es necesario que los oyentes estén familiarizados con los originales para apreciar las cientos de pistas basadas en ellos, mientras que las alusiones de los videoartistas a Hitchcock o Fassbinder son absolutamente tediosas para quien no ha visto la película en cuestión y, con frecuencia, también para estos últimos. Además, con los complementos relacionales participativos, incluso el ambiente de galería más inclusivo es incapaz de competir con el más frío de los clubes.

Postproduction fue sintomático en su desvergonzada alabanza de la naturaleza derivativa del arte contemporáneo, donde «la meta ya no es fabricar un objeto, sino elegir uno entre los ya existentes y usarlo o modificarlo en función de una intención concreta»; la acumulación de objetos *ad hoc* de mercadillo se convirtió en un paradigma artístico. Una vez más nos encontramos con una deliberada despolitización de los situacionistas, en esta ocasión haciendo referencia a su teoría del *détournement* reconvertida aquí en una «utilización» de lo que ya existe en lugar de su «desvalorización». Bourriaud también expresó una marcada hostilidad hacia la modernidad como algo diferente de fuente de material de un modo completamente familiar tras treinta años de posmodernidad:

El fin del *telos* moderno (las nociones de progreso y de vanguardia) abre un nuevo espacio para el pensamiento; lo que ahora está en juego es positivizar el *remake*, articular los usos, posicionar formas relacionadas entre sí, en lugar de embarcarse en la búsqueda de lo prohibido y lo sublime que caracterizaba a la modernidad.

Resulta, pues, realmente sorprendente encontrar a Bourriaud declarando ahora que la posmodernidad está muerta y enterrada, e intentando colocar en su lugar una modernidad rejuvenecida. «Altermoderno» es su término para este nuevo momento histórico-artístico y también el título de la cuarta Trienal de la Tate Britain, de la que fue comisario este año. ¿Qué significa altermoderno? Bourriaud y su cohorte de artistas y ensayistas se aproximan de algún modo a la definición de lo altermoderno en el catálogo de la exposición, pero puede encontrarse un intento más acabado en *The Radicant*. Este pequeño libro coge su título de la oposición establecida por Bourriaud entre «raíces» y «radicantes» para criticar la posmodernidad, la globalización y (un cierto tipo de) multiculturalismo, todo ello esgrimido ahora para demandar una política identitaria de arraigamiento y nacionalidad. Bourriaud define radicante como:

un término que designa un organismo que cultiva sus raíces y añade otras nuevas a medida que avanza. Ser radicante significa poner las propias raíces en movimiento, colocándolas en contextos y formatos heterogéneos, negándoles el poder de definir la identidad personal, traduciendo ideas, transcodiificando imágenes, trasplantando comportamientos, intercambiando en lugar de imponiendo.

Todo esto es muy típico de la jerga artística contemporánea, en la que las cosas están continuamente en el proceso de algún tipo de actividad, «negociando», «reubicándose», «reconfigurándose», etc.; términos que, en esencia, son intercambiables. El estilo se deriva, salvando las distancias, del aparato conceptual de Deleuze y Guattari —léase por radicantes y raíces rizomas y arborescencias— y funciona como un complemento sintáctico de los argumentos de Bourriaud en el que la naturaleza difusa y vaga de sus enunciados refleja la ausencia de anclaje y fundamento que embargan su proselitismo.

La idea de que la posmodernidad era demasiado esencialista, demasiado fundada, sorprenderá sin duda a alguno de sus partidarios. Pero Bourriaud sostiene que la globalización y la posmodernidad han permitido una fetichización de las raíces fijas y del suelo indígena, una «exaltación de la diferencia» que borra el montaje y la modernidad que actualmente definen la experiencia en las áreas cuyas raíces son fetichizadas, básicamente, el Sur global. Posteriormente, Bourriaud achata esta posmodernidad con la globalización, comprendida como capitalismo multinacional: una ideología de la diferencia que realmente oculta una lógica totalizante, en la que las fronteras se refuerzan para las personas al mismo tiempo que se abren para el capital, mientras la diferencia nacional se preserva a efectos de ilustración turística. Lo altermoderno se concibe como el equivalente estético del movimiento de «alterglobalización», la respuesta de las galerías al eslogan «otro mundo es posible», lo cual resulta curioso dado el desdén mostrado por los trabajos previos de Bourriaud en cuanto a una transformación política más amplia.

Los otros mundos que son supuestamente posibles ahora tienen que ser «descubiertos» a través del viaje y el mestizaje y no simplemente mediante visitas a las galerías de arte. El texto de Bourriaud está empapado de nociones de movimiento, traducción y bastardización. El nómada y el políglota son los héroes de la altermodernidad, a pesar de que nunca está completamente claro qué les diferencia en su esquema de la figura menos romántica del turista. (La presentación de Bourriaud de su propia vida «nómada» implica la absurda noción de que la vida del comisario autónomo es de algún modo análoga a la del inmigrante ilegal.) La figura altermoderna ejemplar es la del viajero, novelista, crítico de arte y poeta francés de principios del siglo xx Victor Segalen, que es el teórico o pensador objeto de la lectura más consistente en *The Radicant*. Las narraciones de Segalen sobre sus viajes a Tahití y China se celebran por su rechazo del familiar discurso colonial y exotizante en beneficio de una colección más sofisticada de objetos exóticos. En opinión de Bourriaud, la obra de Segalen encierra la posibilidad de un «*creole* del siglo xxi», un lenguaje bastardo que es prototípicamente altermoderno, como el esperanto es específicamente moderno con su combinación, en un sistema universal, de lenguas previamente existentes.

La crítica del multiculturalismo posmoderno que Bourriaud deriva de Segalen está basada en la reivindicación de que, contrariamente a la obsesión por la otredad, «no existe otro alguno, existiendo en realidad otros lugares, *otros sitios*, ninguno de los cuales es original y aún menos objeto posible de comparación». Es difícil evitar la conclusión de que Bourriaud se ha limitado a cambiar un tipo de exotismo, basado en un fetiche consistente en espacios en absoluto afectados por la modernidad, por otro construido a partir de las contradicciones existentes entre una modernidad global y una especificidad nacional, la cual produce de modo fascinante formas salvajes y naturales para edificación del arte-turista. En ambos casos, lo exótico sigue siendo un objeto para la contemplación occidental, sin que se acabe de entender en qué sentido Occidente puede ser parte del mismo bucle de retroalimentación. Ello resulta meridianamente claro en la propia exposición *Altermodern*, donde algunas obras parecen haber sido deliberadamente incluidas para señalar su exotismo. El mural *Navin's Sala* de Navin Rawanchaikul cuelga cerca de la entrada: se trata de un gran y brillante friso basado en la estética de los pósters y anuncios cinematográficos indios, desplegado aquí al servicio del autoenaltamiento artístico. En una carta a Rawanchaikul reproducida en el catálogo, Bourriaud resalta su aparentemente típica «abundancia» india, maravillándose ante cómo el artista «compone un pequeño *Mahabharata* de arte contemporáneo». Por lo demás, el exotismo de la muestra está al nivel de fotos de anuncios de vacaciones: las fotografías ornamentales de brumosos paisajes montañosos de Japón de Darren Almond parecen diseñadas para ser colocadas en las paredes de determinados restaurantes o en los créditos iniciales de películas de artes marciales, sin un atisbo de autoconciencia estética. Se alcanza un grotesco punto ínfimo en el catálogo cuando Carsten Höller, hablando sobre sus vacaciones en el Congo,

apunta que lo que realmente diferencia la vida congoleña de la «nuestra» es su danza. Por supuesto.

La crítica de Bourriaud al multiculturalismo posmoderno se basa hasta cierto punto en la obra de Alain Badiou, que constituye un punto de referencia frecuente. Bourriaud tiene una tendencia persistente y claramente deliberada a juntar pensadores y artistas dispares, a la vez que ignora los elementos de su pensamiento que le resultan inaceptables, algo que él no dudaría en justificar como una «criollización» de la teoría. Así, al tiempo que se apropia de la oportuna crítica de Badiou de la ideología de la diferencia, Bourriaud rechaza el universalismo, que es un elemento central del pensamiento de Badiou, considerándolo como un resto hegeliano del incansable impulso hacia el futuro característico de la modernidad. Aquí, la crítica de la totalidad de Bourriaud es completamente posmoderna, dado que se posiciona contra la diferencia y el universalismo optando por un tipo de viaje menos directo, un «deambular», que a su juicio encierra un potencial de oposición. La nueva modernidad alterará las culturas tradicionales y los esencialismos étnicos. ¿Pero cómo debería ser «definida estructuralmente»? se pregunta nuestro autor.

Como un entorno colectivo puesto en movimiento. Lejos de copiar los signos de la modernidad de ayer, hoy se trata de negociar y deliberar; más que imitar los gestos de la radicalidad, se trata de inventar aquellos que corresponden a nuestra propia era.

Aunque Bourriaud desacredita la mera imitación de los gestos de las vanguardias, resulta curioso que ofrezca tan poco en su lugar salvo sintaxis basura y aspavientos en pro de un proceso inespecífico que puede ser aplicado en cualquier sitio, con independencia de la forma, la política o los conceptos.

The Radicant repudia en reiteradas ocasiones el eslogan thatcheriano «no hay alternativa», que Bourriaud describe como un tipo de ruido de fondo respecto a toda práctica, un «discurso ambiental» que debe de ser conscientemente objeto de resistencia. El sentimiento puede ser bienvenido, particularmente después del reinado agresivamente apolítico de la variante comercializada del conceptualismo en Gran Bretaña. Sin embargo, cuando describe la resistencia que el arte altermoderno puede ofrecer, Bourriaud se pierde de nuevo en vagas imprecaciones: «si el arte contemporáneo es el portador de un proyecto político coherente, éste consiste seguramente en introducir la precariedad en el corazón mismo del sistema de representaciones [...] para debilitar todos los sistemas a fin de dotar a la mayoría de los hábitos bien establecidos de la apariencia de rituales exóticos».

En esto hay atisbos de la noción de que el arte precario revela la oculta precariedad de la vida cotidiana, una concepción reminiscente de la *ostranenie* de Shklovsky, pero sin el sentido dado a ella por Brecht, Tretiakov o Benjamin, para quienes producir extrañamiento era un proyecto explíci-

tamente político, en parte a través de la politización de la propia producción artística en sí. De hecho, en la obra de Benjamin –otra figura en la endeble mezcla altermoderna de Bourriaud– podemos encontrar precisamente lo que falta al arte «radicante». La crítica del arte como contemplación que hace Benjamin tanto en «El autor como productor» como en el ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», contrasta nítidamente con el planteamiento de Bourriaud: mientras que este último esparce pufs y cojines por la galería o el museo, la respuesta de Benjamin fue suprimir completamente esos espacios y, con ellos, al artista, al patrón, al contemplativo público burgués y, sin duda, al comisario.

Esta parte del pensamiento de Benjamin es inútil para Bourriaud. La razón es obvia: Benjamin examina la producción y el consumo artísticos. Ambos términos están casi completamente ausentes en la obra de Bourriaud. *The Radicant* da la impresión de que el arte contemporáneo, ese paraíso para traficantes de armas retirados y oligarcas que compiten entre sí, está de algún modo fuera del sistema del beneficio. En este punto, el ojo del lector tiene que dirigirse a la descripción del actual puesto de trabajo de Bourriaud: «Comisario Gulbenkian de Arte Contemporáneo en la Tate Britain», esto es, está financiado por la Fundación Calouste Gulbenkian, cuyo nombre deriva de un magnate del petróleo armenio. Aparte de ser una prolífica patrocinadora del arte contemporáneo desde los años cincuenta, la Fundación es la única propietaria de la compañía portuguesa de gas y petróleo Partex, especialmente activa en Abu Dabi, donde toda una isla ha sido reservada para la gratificación artística de la oligarquía gobernante. Estos hechos no privan por sí mismos de valor al discurso de Bourriaud: la existencia de dinero de procedencia dudosa es casi una constante en el mundo del arte, pero plantean la cuestión de si su desdén por la cultura corporativa proviene de consideraciones políticas o es simple esnobismo.

En ninguno de sus trabajos analiza Bourriaud quién compra el arte que describe, quién lo produce o lo distribuye, y en muchos casos ni siquiera quién lo está realizando realmente. Esto es particularmente significativo respecto a los artistas cuyo trabajo encaja con más precisión en los términos de su teoría. Tomemos, por ejemplo, las *FedEx Sculptures* de Walead Beshty: cajas de cristal, transportadas de lugares más o menos remotos, exhibidas sobre los cajones vacíos en los que habían sido transportadas por barco y mostrando todos los golpes y fisuras así como el deterioro causado por el proceso de llevarlas a la galería. Esta estetización llama la atención sobre el transporte de las obras de arte, pero lo hace de una forma notablemente estática: no aprendemos absolutamente nada ni sobre los modos de transporte ni sobre la gente implicada en ello, sólo se nos pide aplaudir la inteligente presunción de Beshty. Un movimiento parecido es evidente en el trabajo de Simon Starling, otra piedra de toque habitual para Bourriaud, «uno de esos artistas que tematiza la trazabilidad de las cosas, que analiza los componentes sociales y económicos de nuestro entorno». Bourriaud hace referencia a la obra más famosa de Starling, *Shedboatshed*,

una cabaña en el Rin que el artista convirtió en un barco y que de nuevo volvió a transformar en una cabaña, en esta ocasión para una exposición en Basilea. Sin embargo, el viaje de la cabaña desde Basilea a la Tate y la reconstrucción de ésta en la galería de arte no se incluyen en el trabajo artístico, por la mera razón de que no son parte de la narrativa artística, no está tocada por su presencia áurica.

La figura del artista no es objeto ni del más superficial de los escrutinios en ninguno de sus escritos. De hecho, ningún artista es criticado o cuestionado. Se mencionan innumerables profesionales del arte en un constate tiempo presente como intrépidos semionautas en un perpetuo atravesar, negociar, mediar y cuestionar esto o aquello. Un ejemplo entre muchos:

Quando Pierre Joseph va a Japón y se instala frente a una fábrica que produce piezas de teléfono, pidiendo a los trabajadores que le enseñen cómo elaborar algunos componentes, introduce un elemento clandestino en el lugar de trabajo. Partiendo de una posición de desconocimiento, usa la fábrica como una plataforma giratoria.

Y aquí hay otro de *Relational Aesthetics*:

Quando Jens Hanning cuenta divertidas historias en turco a través de un megáfono en una plaza de Copenhague, produce en esa fracción de segundo una microcomunidad formada por inmigrantes reunidos por la risa colectiva que altera su situación de exilio constituida por su relación con y en el trabajo.

Estos fragmentos ofrecen una muestra muy sintomática del planteamiento de Bourriaud. Los artistas internacionales parecen capaces de trascender las clases, adentrándose alegremente en esferas productivas diferentes de las suyas, entrando en fábricas y comunidades inmigrantes sin ningún tipo de tensión u hostilidad. Apenas se nos dice nada de qué piensan esas comunidades de ser «relacionadas con» de ese modo, sino que se nos invita a creer que disfrutaban enormemente enseñando al artista la línea de montaje o del hecho de que requieran un artista para paliar su estatus de exiliados. Es fácil ver por qué Bourriaud es tan popular entre los artistas: en esencia, les ofrece una narrativa heroica. De ahí procede quizá ese bucle de indulgencia y adulación mutuas que es una característica tan notable de sus libros y especialmente del catálogo *Altermodern*, que reproduce las entusiasmas y empalagosas «cartas» intercambiadas entre el comisario y sus artistas.

¿Cómo deberíamos evaluar el propio arte? Muchas de las obras que figuran en *Altermodern* son esencialmente ensamblajes comisariados, de la forma descrita en *Postproduction*: pies de página de momentos históricos anteriores, referencias a obras de arte clásicas o «revalorizaciones» de desechos de venta benéfica. Algunas son divertidas, en especial las menos insípidamente obvias en cuanto a su objeto de referencia. La exhumación de Kibbo Kift por Olivia Plender, un olvidado pero brevemente notorio

Wandervögel británico que hizo campaña a favor del «crédito social» durante la Gran Depresión, o las emocionalmente densas y ligeramente extrañas fotografías comentadas de Tacita Dean, resultan ser menos tediosas que buena parte de *Altermodern*. Pero, en su conjunto, la variedad de instalaciones y vídeos de la exposición es en gran medida indistinguible de cualquier otra muestra conceptual de la última década, bloquea una ocasional luz verde a las nociones de viaje. Pueden marcarse todas las casillas: objetos encontrados, recontextualizaciones históricas, cutres vídeos con muchos desnudos, representaciones pseudochamánicas, «arte callejero» estridente, artefactos todos ellos familiares desde hace aproximadamente una década, y todos ellos previamente teorizados y halagados por el propio Bourriaud.

Si, no obstante, la altermodernidad de Bourriaud representa el declive de la idea del artista como productor en beneficio de la del artista como comisario, también señala la apoteosis del comisario como artista. En efecto, es el comisario autónomo de alto rango quien está ausente, quien constituye el centro no teorizado de *The Radicant*: un demiurgo que desciende desde las nubes para establecer paradigmas y dar sentido a la práctica contemporánea. A diferencia de *Relational Aesthetics*, sin embargo, en esta ocasión la acuñación de Bourriaud no ha cuajado. La razón de ello está suficientemente clara: las condiciones inmediatas de la posmodernidad —la difusión del neoliberalismo por las cuatro esquinas del globo, el declive del socialismo, la implacable expansión de los medios de comunicación— no han sido reemplazadas; el paisaje artístico del eclecticismo, del viaje y del intercambio que Bourriaud describe es posmoderno hasta la médula.

Sin embargo, esto es posmodernidad privada de su fuerza. En la obra de Bourriaud o en las obras exhibidas en *Altermodern* no encontramos en modo alguno el oscuro y sombrío talento de la posmodernidad en su mejor momento; el enfoque amoral consciente de figuras como Jean Baudrillard o J. G. Ballard, que proporcionaron una versión más inquietante de su coyuntura, está completamente ausente y es reemplazado por una simulación sin sentido del humor de un lenguaje vagamente izquierdista y un arte que desdeña la disrupción y teme la sexualidad en beneficio de una alternancia entre el conceptualismo árido y la interactividad agradable, todo ello acompañado por el juego de «encuentra la referencia». Lejos de representar una ruptura con la posmodernidad, la altermodernidad de Bourriaud debería, en el mejor de los casos, contemplarse como otro ejemplo de lo posmoderno que intenta subsumir la modernidad dentro de sí mismo. Con sus manifiestos, sus vagos gestos en pro de la politización y su vacío posicionamiento antiliberal, se juega a ser moderno, pero se vacía la modernidad de la crítica, de su atención a la producción y la economía, y de su interés por una cultura de masas emancipadora. Lo altermoderno puede, en última instancia, ser catalogado como una acción de retaguardia, un intento de inocular arte reciente en contra de la crítica. Pero, fuera del círculo alabado, pocos serán los convencidos.